



関西学院大学リポジトリ

Kwansei Gakuin University Repository

# 痕跡と祈り メルヴィルの小説世界

著者	橋本 安央
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10236/00029115">http://hdl.handle.net/10236/00029115</a>

痕跡と祈り　メルヴィルの小説世界  
(要約)

橋本 安央

ハーマン・メルヴィルの散文作品をめぐる本論文は、都合 11 の章から構成される。それぞれの章において、代表的な長篇、中短篇小説を、一作品ずつとりあげている。伝記や執筆過程といった側面にくわえて、神学を基盤に、歴史学、精神医学、視覚芸術等、さまざまな補助線を引いたうえで、メルヴィル文学の本質を、不在の他者の痕跡に捧げられる悼みの想い、および浄化と救済を求める近代の祈りという概念にみいだして、精読をつうじ、隣接する事柄もふくめて、その諸相を浮き彫りにしている。

第 1 章「棄子 (すてご) の夢」および第 2 章「エイハブの涙」は、メルヴィルの代表的長篇作品とされる『白鯨』論である。第 1 章では、物語の舞台たるピーコッド号の船長エイハブと、語り手かつ平水夫のイシュメールという、二人の人物に焦点をあて、両者が夢と悪夢に生きる棄子、という共通の属性をもちつつも、異なる救済の在り方が与えられている様相を議論している。エイハブの狂気と復讐心は、モービー・ディックに片脚を刈り取られ、港に戻るさなかの、譫妄状態において育まれたものなのだが、そこには意識の二重性という特性が窺われる。喩えていえば、自身が襲われているさまを映した、再生ビデオのスローモーションを、幾度も反復して観ることで、刷りこまれていくような感覚である。すでにして、現実が虚構と化しているのだといってもよい。おのれのなかで燃えたぎる復讐心を燃やし尽くし、自己を消去することで、はじめてこの宙吊りの感覚から解放されることができる。そうした意味での救済という感覚が、エイハブのなかには、ある。

一方で、エイハブが拒絶し、抑圧する、感傷性という要素は、イシュメールの重要な属性になっている。イシュメールは陸(おか)の場面において、蛮人クイーケグをつうじ、母なる世界と和解したのちに、ナンターケットの港から旅立つ。そうして陸に残された女性の空間を、シンパセティックに想起する。それはまるで、かつておのれの一部であったものが、いまでは喪われているという、欠損の感覚から生ずる類いの、感傷的な嘆きのようである。くわえて、海の場面において女たちの似姿に向けられるイシュメールの視線には、母による子殺しにたいする恐怖心という、棄子としてのトラウマも垣間みえる。すなわち、イシュメールは、陸におけるクイーケグとの同性愛的婚姻関係のおかげで、継母のごとき世界と和解しているはずなのだが、依然として海のうえでも、母なるものにかかわる喪失感や違和感を抱いており、それらが癒やされている塩梅ではないようなのだ。こうした矛盾をめぐり、ハリスン・ヘイフォードのテキスト生成論や、江藤淳の成熟論を援用しつつ、最終的に物語は、イシュメールの身体的な救済をめぐるエピローグを経て、円環的に第 1 章に戻り、第 4 章まで進んだところで、精神における救済というエンディングを迎えることになる、という読み方を提示している。

以上の議論を引き継ぐ第 2 章では、全体主義的独裁者と評される傾向にあるエイハブをめぐり、自己消去を欲望する者における、涙の痕跡が意味する絶望を、連鎖する農耕のイメージを辿りながら論じている。高貴なる魂を有した孤高の悲劇的暴君がかぶっている、鉄の

仮面の背後に存する、涙からも疎外された秘めやかな哀しみの姿を、細かい修辞分析をつうじて明らかにするものである。具体的には、たとえばこの海洋小説に頻出する農耕のイメージ、すなわち鎌と草刈りのイメージや、第132章における、「燃え殻と化した最後の林檎の実」といった言葉遣いに照準をあわせている。さらに、アンデス山脈の山裾において、一年前の「刈り残しをのこした草地に打ち棄てられて錆びついてゆく大鎌」の姿に、人間の宿命を重ねるエイハブをめぐり、そこにエイハブ自身による自己言及、唯我論的自己投射のさまを読みこむことで、一年という生命の再生サイクルのなかでは土に還ることのない、錆びた鉄に、エイハブがおのれの疎外された死の在りようを幻視する様相を浮かびあがらせている。それが涙の涸れる所以であり、それがエイハブにとってのねじれた自己救済なのだ、ということである。

つづく第3章「父の肖像」および第4章「自己という謎」は、それぞれ長篇作品『レッドバーン』と『ピエール』をめぐり、〈父〉という系譜学上の主題を議論の俎上に載せている。

『レッドバーン』冒頭において、幼くして父親を喪った貧しき表題人物が、父のかつての営みをなぞらんとし、ニューヨークからリヴァプールに向かう商船に、見習い水夫として乗り組むのだが、その旅立ちの動機そのもののなかに、喪われた家族の黄金時代をとりもどすべく、〈父〉なる語り手にならんとする欲望がみえるところを、第3章は議論の手がかりにしている。しかしながら物語は、偶像崇拜の対象たる父の記憶に裏切られたレッドバーンが、さまざまに幻滅を体験する過程を、反復して詳述する。そうして彼は、父のような武勇譚をかたりえないおのれにたいして、憐憫の情を抱くにいたる。かててくわえて、この憐憫という情感を、彼は自身にたいしてだけでなく、父や兄の代理人のごとき存在にも振り向ける。それはある種の演技である。役立たずのものを憐れみ、救済する身振りをつうじて、そしてまた、その営みが不首尾に終わるさまを反復することで、救済され、慈悲を施されねばならぬ立場へと、父と兄を追いやらんとするのだ。それは聖なるものを生贄にする、供犠のような営みなのだ。それをつうじてでしか語り手になることがかなわないという、不安定な立ち位置と混乱、そこから生ずる痛みと苦しみ、快楽、父を殺める罪悪感、そのようなさまざまな想いが錯綜するなかからでしか、レッドバーンが立ちあがることはない。

第4章でとりあげる『ピエール』は、時間と運動が停止しているかのごとき、奇妙なまでに静謐な風景で幕を開ける。この風景の領主である、表題人物の母親メアリーは、時間の流れを抑圧し、それによって関係性の固定化を図らんとする人物として描かれる。永遠の現在をもくろむ人物であるといってもよい。他方、ピエールの腹違いの姉とおぼしきイザベルにとっても、時間は停止している。ただしそこには、メアリーの場合とは異なって、陽の目をみることが赦されず、昏い土のなかに埋められているかのような、永遠の過去という時間に固定されている、というところがある。このイザベルとの出逢いをつうじて、ピエールは永遠の現在から覚醒する。それはすなわち、それまで母親によって操作され、固定化されてきた、ピエールの主体の在り方が、変容するということでもある。ただしそれは、全面的な変容というわけではなく、変容したものと、痕跡として残るかつての残像とが、激しく衝突する、という構図をとるものでもある。さらにいえば、それまで依拠してきた地上の系譜学的基盤を、その基盤が説く倫理をもちいて、おのれの手で突き崩すという、自己破滅の力学

も、そこには窺われる。かくて、ピエールの主体は、決定的に引き裂かれるのだ。しかしながら、あるいはそれゆえに、ピエールは地上における系譜学的関係性を切断し、おのれをキリストに擬して、天上に飛翔せんとする。このような聖なる営みは、地上において、俗なる相貌、すなわち詐欺師の仮面をとまなうというアイロニーが、物語の後半部分、ニューヨーク・セクションの主題となる。それはすなわち、他者の眼差しに依存した主体概念に内在する、不安定かつ曖昧なる謎に、ピエールが呑みこまれていくということでもある。どこにも救いがない、祈りもない、漆黒の闇という虚無のなかで壊れゆく主体のゆくえを、本章は追跡している。

『ピエール』の表題人物は、従兄から、詐欺行為と狂気が結合した顕著な事例であるとなじられるのだが、第5章「狂気の鏡」は、長篇作品『詐欺師』に描かれる、詐欺師と狂気概念を接続させて、議論を展開している。アメリカにおける19世紀前半期は、啓蒙主義思想の流行や、第二次大覚醒の過程において、精神疾患にたいする社会認識が大きく変化した時代であった。それを端的に言えば、狂気とは、旧約聖書的な神からあたえられた試煉や罪ではなく、ひとつの病いなのであり、適切な治療を施せば、正気を回復することができるとの認識が浸透するのだ。人間理性にたいする信頼にささえられた、狂気の救済をめぐるオプティミスティックな時代である。その象徴的な例として、19世紀前半期にアメリカ国内において一世を風靡した精神療法、モラル・トリートメント的言説を挙げてもよいことであろう。メルヴィルの詐欺師は、たとえばPIO男や、薬草医のように、まさしくモラル・トリートメント的言説を利用する。人間や社会を信頼するように、とうそぶいて、乗客を騙さんとする。一方で、物語の語り手は、人間不信という社会の病い、すなわち狂気を治療しようとする詐欺師にも、狂気の気があることをほのめかす。あるいは詐欺師自身が、それを示唆もする。狂気の治療者が狂気かもしれぬ、信頼を説く詐欺師こそが、不信の輩であるやもしれぬのだ、と。かくて『詐欺師』は、社会の狂気と詐欺師の狂気を、合わせ鏡のように映しだす。『ピエール』に描かれる、救済をめぐる暗闇を反転させるかのように、『詐欺師』は社会における目映い救済概念に、激しいアイロニーをぶつけるのだといつてよい。

第6章「テクスチュアル・クーデター」は、メルヴィルの遺作『ビリー・バッド』論であり、表題人物の造形における、身体上および隠喩上の殴打行為を追いかけている。社会化されることなく成長した自然人ビリー・バッドは、そもそも社会の側からすれば、徹底的な外部性を表象する存在なのだが、だからこそ、彼によって、社会の秩序は幾重にも蹂躪される。法と秩序が、ビリー・バッドによって殴られるのだ。そうしたビリー・バッドの殴打行為は、他の登場人物に衝撃を与え、彼らに伝染してゆく。ビリー・バッドに直接的、間接的に殴られた者が、同じ殴打行為を反復するということである。草稿研究を踏まえても、メルヴィルがさまざまにstrikeという語を意識しながら改稿しているさまが浮かびあがる。

本章では、ハンナ・アーレントによるフランス革命論も援用されるが、それはすなわち、艦長ヴィアが、いわゆる一般意志の総体としての、公的意志のごとき存在として、位置づけられていることを確認するためである。しかしながら物語は、公的意志の人にたいして、ビリー・バッドとクラガートという二人の、隠喩の次元における父のごとき役割も付与している。公的意志たる艦長の仮面が、二人の息子に殴られることで、ひび割れるのだ。かくて、

公私のはざまで引き裂かれる、父ヴィアの苦悩が、陰画のごとく前景化される。そうして棄てられた子としてのビリー・バッドが、父ヴィアの苦しみで救済を施すという逆転の構図が、物語の最終的な枠組みになるところも論じている。

メルヴィルの第一長篇作品『タイピー』をめぐる、第7章「永遠の風景」は、語り手トンモが南太平洋に浮かぶ孤島の自然に向ける眼差しを検討している。語り手は、作品の冒頭から、乗船している船にかつて塗られていた、瑞々しき緑の色彩が喪われたことを嘆く。それはのちに、マルケサス諸島の圧倒的な自然に魅きつけられて、船から脱走する、という物語上の展開のための準備であるだけでなく、アメリカ大陸における環境破壊、自然破壊にたいする隠喩でもある。エデンの園のごとき原初の自然という、新大陸の新大陸たるアイデンティティの喪失、という主題につらなるのだ。メルヴィルの語り手が抱く、ピクチュアレスク美学のフィルターをとおした南太平洋にたいする熱帯幻想の背景には、アメリカにおける自然概念の再神話化、あるいは喪われた自然にたいするノスタルジーといった主題が隠れているのだといってもよい。語り手は、自然に歴史を接続させ、西洋の文明史に対抗するために、考古学や地質学も援用する。その営みは、西洋の歴史に比肩する、マルケサス諸島の聖なる自然の風景を称えることで、世界の起源を確認せんとする欲望に由来する。そうして原始の風景に回帰する探検と巡礼の旅に、永遠性を重ねんとする、作者の祈りの姿が浮かびあがる。

第8章「道化の祈り」は、短篇作品「コケコッコー！」の修辞分析をつうじて、語り手の戯画的な自己演出のなかに、おのれの救済を求める、切なる渇きが埋めこまれていることを議論している。物語は冒頭から、心も身体も病んでおり、経済的にも借金苦に苛まれる、八方塞がりの日々を過ごす語り手の主観が投射された、「意識の流れ」の先取りのごとき風景描写で彩られる。たとえばそこには、興奮した語り手が、このころに新しく敷かれた鉄道にたいする批判を展開しながらも、そこから脱線するかのよう、個人的な借金問題に話をずらし、激怒するさまも描かれる。そうしてきわめて不自然な語り手の所作に、読み手は笑うよう導かれる。さらに語り手は、自分で自分を落とし、さらにはそれを反復することで、むやみやたらに読み手に笑われるような身振りをする。実のところ、物語に描かれる雄鶏の雄叫びは、おそらくは、自己投射をクセとする語り手だけが聴き取ることのできる幻聴なのだが、読み手はこのようにして語り手に笑わされることで、ややもすると、その蓋然性に気づかず読み飛ばしてしまう。笑いは幻聴を隠す、煙幕のような役割を果たすのだ。語り手の絶望を、笑いという衣装でくるみつつ、靈魂の不滅を謳う雄鶏の勇氣と自己救済の祈りが紡がれるさまを、かくて本章は浮き彫りにしている。

短篇作品「ピアザ」をめぐる、第9章「幻視のゆくえ」は、「コケコッコー！」の場合に似て、現実の困難からの救済を求める語り手の、妖精探しの旅路における、光学作用にかかわる描写を精査している。光の反射作用をめぐる言及に満ちたこの作品では、語り手の農家と、マリアンナという女性が住まうコテージとが、類似しつつも対称的であるという、シンメトリーの世界が描かれる。だが、方角的には決してみえるはずがないものを、語り手がみてとっている、という大きな矛盾が、物語世界を複雑にする。それはすなわち、語り手による誤読という主題に接続するのだ。誤読に基づく祈りと芸術は、あるいは祈りの芸術は、可

能であるのか、という問いかけである。本章では、反射光に幻惑され、アイロニーに笑い、笑われながらも、それでもなお、うっすらと、それが可能であることを祈る視座があるさまを論じている。誤読という自虐的なアイロニーに悶えながらも、ピアザという空間が、自己救済の祈りと芸術が存立しうる最後の磁場として、捉えられているのだといってもよい。

第10章「痕跡と文学」は、中篇作品「エンカンターダズ」、とりわけその第八スケッチ、「ノーフォーク島と混血の寡婦」を論じている。水難事故でこの世を去った、夫と弟の痕跡が刻印されている、混血女性ウニヤの凍結された精神風景を、絵画的文彩を分析することで浮かびあがらせる論考である。裏切りと受難、絶望と忍耐、そして受容という過程を孤独に辿ったウニヤをめぐるこのスケッチは、先の「ピアザ」に似て、視覚の主題を前景化させる。夫と弟が溺れていく場面を、絵画を眺めているかのようにみつめるウニヤの精神は、その風景に囚われて、時間感覚も奪われて、瞬間冷凍されている。それは夫たちが亡くなったあともなお、同じ環境で暮らしつづける彼女の日常の風景、すなわち、夫たちがかつて疑いようもなく存在していたことを、その欠落が強調する類いの風景を、内在化したものでもある。リアルな生の痕跡を前にして、ウニヤはなにもかたろうとしない。語り手が、彼女の心を代弁することもない。だが、そこには、沈黙をつうじてでしかかたることがかないような、ウニヤの救済を希う悼みと祈り、という痛切な主題が横たわっている。

最終章たる第11章「死の虚空、痕跡の生」は、短篇作品「バートルビー」において、批評史的には信頼できないとされる傾向にある語り手が、バートルビーという存在に取り憑かれ、ウニヤと同様、その欠落の痕跡を内在化する姿を、震える行為の分析をつうじて浮かびあがらせるものである。物語の語り手は、全知全能ではなく、超人でもなく、多分に利己的でありながらも、神を前にして跪く、19世紀中葉のマンハッタンにおける常人である。

「わたし」という人物は、それなりに利己的であり、それなりに敬虔である、ということなのだが、そのような語り手が、おのれの意志で、異邦人たるバートルビーを自分の部屋に迎え入れた結果、生と死の境界線にあるバートルビーという存在に、心を震わされ、怖れ、怒り、彼から逃げだそうとする。だが、逃げようとしても、追いかけて、逃げ切れない。バートルビーがおのれの心に棲みついているからである。それはバートルビーが亡くなったのちであっても、変わることがない。あるいは不在の存在であるからこそ、永遠に、「わたし」はバートルビーの痕跡に追いかけてられながら生きるのだ。かくて、バートルビーのことを物語る行為そのものが、絶対的な他者の痕跡に囚われた語り手の、決して手が届くことのない死者に捧げられた、悼みと祈りの営みなのだといいよう。

なお、本論文の巻末には、1850年夏、『白鯨』を執筆しているさなかにメルヴィルがものした評論文、「ホーソーと彼の苔」の全訳を収めている。くわえて、執筆背景にまつわる詳細な註釈も付している。

以上